Quarterly Journal of Linguistics & Khorasan Dialects, Vol. 15. No.4 /Serial Number.33 (Winter 2024)

https://doi.org/10.22067/jlkd.2024.87225.1238

The Representation of Ideology and Power in Naghmeh Samini’s *Sheklak* and *Khab dar Fenjan-e Khali* using Fairclough's Critical Discourse Analysis

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari[1]
Associate Professor, Performing Arts Department, University of Tehran, Tehran, Iran
ORCID: 0000-0002-5671-4040
(Corresponding author)
Erfan Ebrahimi[2]
MA Student in Dramatic Literature, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: March 18, 2024 **Accepted: May 8, 2024**

Abstract

This study examined the discourses of two dramatic texts written by Naghmeh Samini according to the hegemony of the time of production and consumption of the text. The plays *Sheklak* and *Khab dar Fenjan-e Khali* were published in between 2004 and 2008. The selected texts were used over the same time as the fundamentalist government governed. In this research, the plays were not studied as mere artistic texts, but as a linguistic elements that include different discourses. Using Fairclough's critical discourse analysis, the social practice of dramatic texts were investigated. Using his three-stage model, i.e., analyzing the text, finding the discourse practice, and finding the social practice, the texts were analyzed. The results showed that the ruling discourse of that time had an impact on the formation of texts, and at the same time, the discourses used by the author in the plays are based on the author’s gender and some other characteristics. The discourse is far from the articulation of the hegemonic discourse of the time. Although the author tries to distance himself from hegemony by using linguistic tools, yet the extent of this distance and how ideology and power are reflected in the texts can be examined.

Keywords: Iranian Female Playwrights, Critical Discourse Analysis, Discourse Articulation, Fundamentalism, Ideology and Power, Naghmeh Samini

1. Email: mbakhtiari@ut.ac.ir
2. Email: erfan.ebrahimi@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22067/jlkd.2024.87225.1238

بازتاب ایدئولوژی و قدرت در نمایشنامه‌های *شکلک* و *خواب در فنجان خالی* با روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف

بهروز محمودی بختیاری
دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) [1]
ORCID: 0000-0002-5671-4040

عرفان ابراهیمی
دانشجوی کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. [2]

صص ۱-۲۴

چکیده

در این پژوهش، گفتمان دو نمایشنامه از نغمه ثمینی با توجه به هژمونی زمان تولید و مصرف آن‌ها بررسی شده است. در این بررسی، نمایشنامه نه به‌عنوان یک متن هنری صِرف، بلکه به‌عنوان یک عنصر زبانی مطالعه شده که در برگیرندهٔ گفتمان‌های مختلف است که در اینجا، کارکرد اجتماعی آن با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، موردبررسی قرار گرفته است. متن‌های انتخاب شده برای این پژوهش، نمایشنامه‌های شکلک و خواب در فنجان خالی هستند که هر دو در بین سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۸۸ یعنی همزمان با دولت اصول‌گرا امکان مصرف در جامعه (به معنای انتشار و اجرا) داشته‌اند. با استفاده از مدل سه مرحله‌ای فرکلاف یعنی تحلیل متن، یافتن کارکرد گفتمانی و یافتن کارکرد اجتماعی این نتیجه حاصل می‌شود که گفتمان حاکم در آن دوران بر شکل‌گیری متون تأثیر داشته است و همزمان گفتمان‌های مورداستفاده نویسنده در نمایشنامه‌ها بر اساس جنسیت نویسنده و برخی ویژگی‌های دیگر با مفصل‌بندی گفتمانیِ هژمونی زمانه فاصله دارد. اگرچه نویسنده سعی دارد با استفاده از ابزارهای زبانی از هژمونی فاصله بگیرد، اما میزان این فاصله و چگونگی بازتاب ایدئولوژی و قدرت در متن‌های موردنظر قابل‌بررسی هستند.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، مفصل‌بندی گفتمانی، اصولگرایی، قدرت، نغمه ثمینی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۲۸ – تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹

پست الکترونیکی: 2. erfan.ebrahimi@ut.ac.ir 1. mbakhtiari@ut.ac.ir

۱. مقدمه

نمایشنامه به‌عنوان یک رسانۀ هنری به بازنمایی محیط اطراف خودش می‌پردازد. گفتمان‌های حاضر در جامعه تأثیرات مستقیم و غیرمستقیمی بر روی ذهنیت هنرمند می‌گذارند و محدودیت‌های متعدد قانونی و اجتماعی که بر سر راه نمایشنامه‌نویس قرار دارد، خود را در متون نگارش شده توسط او نمایان می‌کنند. موضوع بحث در این پژوهش، آثار نمایشی نغمه ثمینی است و شیوۀ تحلیل گفتمان انتقادی[1] برای چهارچوب نظری پژوهش انتخاب شده است. در این پژوهش، پیش‌فرض ما این است که گفتمان، خالق و شکل‌دهنده بسیاری از مفاهیمی است که مخاطب آن‌ها را دریافت می‌کند. با همین پیش‌فرض، بازتاب ایدئولوژی در متون نغمه ثمینی می‌تواند به درک بهتری از سازوکار این متون در بافت اجتماعی و سیاسی بینجامد. در خلال سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲ (یعنی دوران ریاست جمهوری محمود احمدی‌نژاد)، تنش‌های نهاد قدرت و هنرمندان صورتی علنی به خود گرفت و رفتارهای دولت وقت، واکنش هنرمندان را به همراه داشت. رویکردهای اجتماعی دولت در آثار هنرمندان بازتاب یافت و بازنمود ایدئولوژی‌های مردسالارانه، در متون مختلفی از این دوران خودنمایی کرد. واضح است که نویسنده می‌تواند به‌طور آگاهانه و هدفمند به برخی مسائل در نوشته‌های خود بپردازد، اما کار تحلیل گفتمان انتقادی این است که بخش ناخودآگاه متن و کارکرد آن در گفتمان اجتماعی و نوع مصرف آن توسط مخاطب را بررسی کند. پژوهش حاضر، پژوهشی توصیفی-تحلیلی در چهارچوب نظریه تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف (۱۹۹۵) و جامعۀ آماری آن، دو نمایشنامۀ شکلک (۱۳۸۵) و خواب در فنجان خالی (۱۳۸۸) اثر نغمه ثمینی است. هدف مقاله هم یافتن نمودهای قدرت و هژمونی در این دو متن است.

۲. پیشینۀ پژوهش

مقالۀ حاضر نخستین پژوهش تحلیل گفتمان انتقادی در فضای ادبیات نمایشی نیست. بررسی پیکره‌های پژوهشی موجود نشان می‌دهد پژوهش‌های دیگری هم در این زمینه وجود دارند؛ اما موضوعات و عنوان‌های آن‌ها با هدف کار فعلی متفاوت است. مثلاً خسروی (۱۳۸۸) در پژوهش «بررسی تاریخ‌نگاری تئاتر ایران با روش تحلیل گفتمان انتقادی با تمرکز بر سه کتاب بنیاد نمایش در ایران، ادبیات نمایشی در ایران و تئاتر قرن سیزدهم» یکی از نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به مقاله حاضر را انجام داده است. همچنین پژوهش «بررسی نمایشنامه‌های دو نمایشنامه‌نویس زن معاصر

1. Critical Discourse Analysis (CDA)

ایران نغمه ثمینی و چیستا یثربی» (گلریزه، ۱۳۸۸) یکی از پایان‌نامه‌هایی است که برخی از آثار ثمینی را موردبررسی قرار داده است، تا نشان دهد جنسیت یک نمایشنامه‌نویس تا چه حد می‌تواند بر انتخاب واژگان متن و الگوی روایت او تأثیرگذار باشد. «بررسی رویکرد فمینیستی نمایشنامه‌های نغمه ثمینی از منظر آراء ژولیا کریستوا با تأکید بر دو اثر شکلک و خواب در فنجان خالی» (شیرگیر، ۱۳۹۹) اثر دیگری است که مجدداً بر تأثیر جنسیت نمایشنامه‌نویس بر گفتمان تولیدی او پرداخته است. همچنین «بررسی نقش‌های جنسگرایانه در دو نمایشنامهٔ خواب در فنجان خالی و شکلک اثر نغمه ثمینی بر اساس نظریهٔ کنش متقابل نمادین» (زاهدی، ۱۳۹۱) و «مطالعه رابطه کنش و شخصیت در شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های «خواب در فنجان خالی» و «خانه» اثر نغمه ثمینی» (ناصربخت و شمسی، ۱۴۰۱) از دیگر پژوهش‌هایی هستند که با تمرکز بر آثار نغمه ثمینی نگاشته شده‌اند؛ اما پژوهش حاضر سعی دارد با استفاده از تحلیل گفتمان انتقادی، بازتاب ایدئولوژی و قدرت را در نمایشنامه‌های برگزیدهٔ ثمینی بکاود، تا با انجام این مهم، بخشی از تحقیقات علمی مربوط به نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران تکمیل شود.

۳. تحلیل گفتمان انتقادی

تحلیل گفتمان انتقادی در هسته خود بر رابطه پیچیده بین زبان، قدرت و ساختارهای اجتماعی تمرکز دارد. «از نگاه تحلیلگران گفتمان انتقادی، این گفتمان‌ها هستند که به جهان شکل می‌بخشند. گفتمان امری اجتماعی است. متون دارای بار ایدئولوژیکی هستند، گفتمان‌ها نظام‌های معنایی هستند که با تعریف پدیده‌ها، معانی جدید و در نتیجه ایدئولوژی خلق می‌کنند.» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۹: ۳۵). فرکلاف (به نقل از یورگنسن، ۱۳۹۶: ۲۹) اعتقاد دارد که ما با کمک زبان، بازنمایی‌هایی از واقعیت خلق می‌کنیم که به‌هیچ‌وجه بازتابی از یک واقعیت از پیش موجود نیستند. در حقیقت، زبان در برساختن واقعیت نقش دارد. این بدان معنا نیست که واقعیتی وجود ندارد. معانی و بازنمایی‌ها اموری واقعی‌اند. پدیده‌های فیزیکی نیز وجود دارند، اما صرفاً از طریق گفتمان معنا پیدا می‌کنند. در تحلیل گفتمان انتقادی دو بعد ۱. بسط رویه‌ها و روش‌های معمول در زبان‌شناسی توصیفی و کاربرد آن‌ها در متن (بعد زبانی) و ۲. رابطه میان متن و سطح فرهنگی، محیط و اجتماع (بعد غیرزبانی) مهم هستند (گودرزی، ۱۳۸۸: ۷۷). در این روش، رابطه بین متن و مصرف و کارکرد آن در گفتمان اهمیت دارد. تحلیل گفتمان انتقادی در بنیان خود فرض را بر این می‌گذارد که زبان یک موجودیت خنثی نیست، بلکه رسانه‌ای است که واقعیت اجتماعی را بازتاب می‌دهد، تداوم می‌بخشد و شکل می‌دهد. «در حقیقت، تحلیل گفتمان انتقادی بر هر دو بخش تفسیر زبانی و بافت اجتماعی تأکید می‌کند»

(قندهاریون و رستمی، ۱۳۹۶: ۱۹۱)؛ بنابراین متن به‌عنوان مجرای زبانی باید در بافت اجتماعی تفسیر و تحلیل شود؛ اما نکته مهم این است که بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی متن را باید در گفتمان موردنظر به‌عنوان یک عمل اجتماعی تحلیل کرد.

۳ـ۱. تحلیل گفتمان انتقادی از منظر فرکلاف

اصلی‌ترین سازوکار تحلیلی نورمن فرکلاف در این زمینه، توسعه چارچوبی سه‌بعدی برای تحلیل گفتمان است. این مدل سه‌بعدی، گفتمان را مجموعه‌ای از سه عنصر می‌داند که به‌صورت همزمان و در لایه‌های مختلف حضور دارند: «عمل اجتماعی، عمل گفتمانی (تولید، توزیع و مصرف متن)، و متن» (فرکلاف، ۱۳۹۹: ۸۵). مراد فرکلاف از گفتمان به‌مثابهٔ یک عمل اجتماعی آن است که «۱ـزبان بخشی از جامعه است و خارج از آن نیست. ۲ـزبان فرایندی اجتماعی است. ۳ـزبان یک فرایند مشروط اجتماعی است؛ یعنی مشروط به سایر بخش‌های غیرزبانی جامعه است» (فرکلاف، ۱۹۸۹: ۲۲). پس در تحلیل گفتمان انتقادی، زبان به‌خودی‌خود حاوی ارزش نیست؛ بلکه زبان در بافت اجتماعی کارکرد خود را نمایان می‌کند و همان کارکرد، هم بافت و گفتمان را بازتولید می‌کند، و هم از گفتمان اثر می‌پذیرد. درواقع، این «شبکه‌های گفتمانی» هستند که هویت افراد را در اجتماع می‌سازند. گفتمان گونه‌ای کردار اجتماعی است که هم جهان اجتماعی را می‌سازد و هم خودش ساختهٔ دیگر کردارهای اجتماعی است، و علاوه بر آن‌ها، بازتاب‌دهندهٔ ساختارهای اجتماعی هم هست (یورگنسن، ۱۳۹۶: ۱۱۱).

مفاهیم «ایدئولوژی» و «قدرت» از مفاهیم بنیادی در نظریهٔ فرکلاف هستند. ایدئولوژی به کمک فرایند «طبیعی‌کردن[1]»، بازنمودهای ایدئولوژیک (از دید منافعی خاص) را به‌صورت گزاره‌های عقل سلیم درمی‌آورد. کوشش انتقادی نیز به معنای زدودن این طبیعی شدگی‌هاست (فاضلی، ۱۳۸۳: ۸۲). پس دور از انتظار نیست که این پژوهش به دنبال یافتن سازوکار طبیعی‌سازی و امکان یافتن روزنه‌های انتقادی در متن نمایشنامه باشد. چون ازنظر فرکلاف، طبیعی‌شدگی درباره متن‌ها به این‌گونه است که «آن‌ها را غیرشفاف می‌سازد، بدین معنا که آن‌ها را به‌عنوان ایدئولوژی تلقی نمی‌کند» (فرکلاف، ۱۳۹۹: ۳۹). در همین‌جا لازم به ذکر است که مفهوم گفتمان، به همراه خود مفاهیم دیگری را هم به ذهن متبادر می‌کند. ازجمله این مفاهیم، بیناگفتمانیت است، که از مفهوم بینامتنیت به وام گرفته شده است. اگر تعریف جولیا کریستوا[2] از مفهوم بینامتنیت را به‌صورت «تمایل متن‌ها به ارجاع به یکدیگر و

1. Normalaization
2. Julia Kristeva

شکل گرفتن آن‌ها از طریق این ارجاع متقابل» (میلز، ۱۳۹۶: ۱۹۴) بپذیریم، آنگاه می‌توانیم چنین باور داشته باشیم که گفتمان‌ها هم می‌توانند دارای ارجاع و ارتباطی پیچیده با یکدیگر باشند.

۳ـ۲. سازوکار علمی

هدف از این نوع تحلیل یافتن رابطهٔ اصلی متن به‌عنوان یک کارکرد اجتماعی از طریق گفتمان است. چنان که گفته شد، فرکلاف برای شیوه تحلیل گفتمان انتقادی خود یک مدل سه‌بعدی را پیشنهاد می‌دهد که به‌وسیله آن می‌توان این کارکردها را لایه‌بندی کرد. این مدل به‌صورت زیر است (فرکلاف، به نقل از یورگنسن، ۱۳۹۶: ۱۲۱):

۱. متن (گفتار، نوشتار، تصویر بصری یا ترکیبی از این‌ها).

۲. کارکرد گفتمانی (که تولید و مصرف متن را دربر می‌گیرد).

۳. کارکرد اجتماعی (که لایهٔ بیرونی است).

اگر هنرمند بتواند نظم جدیدی درون گفتمان خلق کند، توانسته است مفصل‌بندی‌های هژمونی را جابجا کند. به این صورت که عناصر مختلف را به شکلی تازه در کنار هم قرار دهد. البته باید توجه داشت که «نظم گفتمانی که مجدداً مفصل‌بندی شده، نظم متناقضی است: به این دلیل که عناصر مربوط به اقتدار در کنار عناصر دموکراتیک و برابری‌خواهانه وجود دارند [...] ولی همیشه عضو اول هر زوج، شامل عضو دوم می‌شود و آن را محدود و مقید می‌کند» (فرکلاف، ۱۳۹۹: ۹۲)؛ اما همین استفاده از ابزارهای زبانی و گفتمانی و ایجاد مقاومت، خود کاریست نوآورانه که نیاز به خلاقیت هنرمند دارد. به اعتقاد یورگنسن و فیلیپس (۱۳۹۶: ۱۲۸و۱۴۳) و بر اساس نظریهٔ فرکلاف، وجود میزان بالایی از بیناگفتمانیت با تغییر پیوند دارد؛ درحالی‌که بیناگفتمانیت اندک نشانگر بازتولید نظم مستقر است و بیناگفتمانیت هنگامی رخ می‌دهد که گفتمان‌ها و ژانرهای مختلفی در یک رخداد ارتباطی واحد با یکدیگر مفصل‌بندی شوند؛ بنابراین در پژوهش حاضر پس از تشریح گفتمان‌ها و قوانین در زمان تولید آثار هنری، متون را بررسی کرده‌ایم، تا عمل گفتمانی آن‌ها را بیابیم.

در ادامه معرفی سازوکار علمی تحلیل گفتمان انتقادی باید به این موضوع اشاره‌کنیم که فرکلاف این رویکرد را شامل سه عنصر اصلی می‌داند، که مراحل تحلیل گفتمان انتقادی برای بررسی این عنصرها ساختاربندی شده است. این سه عنصر شامل «متن، تعامل، و بافت اجتماعی به‌عنوان سه عنصر گفتمان معرفی شده بودند و همچنین تمایزی بین سه مرحله از تحلیل گفتمان انتقادی (توصیف متن، تفسیر رابطه بین متن و تعامل، و تبیین رابطه بین تعامل و بافت اجتماعی) ایجاد گردید» (فرکلاف، ۱۳۹۹: ۱۴۹). هرکدام از مراحلی که باید طی شود یعنی ۱) توصیف، ۲) تفسیر

و ۳) تبیین، به ترتیب بر روی متن و تعامل و بافت اجتماعی صورت می‌گیرند. با توجه به این مفهوم، برای بررسی متون نمایشی ثمینی در بافت ظهورشان، نیازمند آشنایی کافی با بافت ظهور آن‌ها هستیم، که از آن با عنوان «گفتمان اصول‌گرایی» یاد می‌کنیم.

۳ـ۳. گفتمان اصول‌گرایی

در ایران و در بین سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲، گفتمان اصول‌گرایی گفتمان غالب ایران بود. دولت‌های نهم و دهم به‌عنوان متولیان اقتصادی و قانونی در عرصهٔ فرهنگ و هنر در همین چهارچوب فعالیت می‌کردند و دخالت کامل دستگاه‌های دولتی در امور مختلف مشهود بود. «در دولت نهم و دهم شاهد به هم ریختن تمایزات و تفکیکات مورد تأکید مدرنیته سیاسی هستیم و با نوعی اقتدارگرایی گسترش دخالت دولت، محدود شدن و تضعیف هرچه بیشتر حقوق سیاسی شهروندی مواجهیم» (ترجمان و غفاری، ۱۳۹۹: ۶۵۱). ارزش‌های محافظه‌کارانه و کنترل دولتی بر گفتمان فرهنگی تأثیر مستقیم داشت. هدف دولت احمدی‌نژاد، ترویج چیزی بود که ارزش‌های اسلامی و انقلابی قلمداد می‌شد و بر اساس آن، فعالیت‌های فرهنگی با چارچوب ایدئولوژیک اصول‌گرایی هماهنگ بود.

> «بدو شروع کار مدیران، از فعالیت‌های هنری و فرهنگی در بخش محلی و منطقه‌ای کاسته و به زیر سیطره بخش دولتی یا همان جشنواره‌هایی که حامی اصلی آن بخش دولتی بود با اختصاص بودجه بیشتر، کشیده شدند. در این رویه از حالت تمرکززدایی دوره اصلاحات کاسته و به تمرکزگرایی تبدیل گشت.» (عبدالکریمی و چوپان، ۱۴۰۱: ۶۰).

دولت احمدی‌نژاد از ابتکارات فرهنگی که بر اصول اسلامی و سنت‌های ایرانی تأکید داشت حمایت کرد. دولت آفرینش و اشاعهٔ هنر، ادبیات و رسانه‌هایی را تشویق کرد که به دستورالعمل‌های ایدئولوژیک پایبند باشند. یکی از اصلی‌ترین ابزار کنترل دولتی در حوزهٔ فرهنگ، تصویب طرح نظارت بر سازمان‌های غیردولتی بود:

> «با تصویب طرح نظارت بر سازمان‌های غیردولتی در پی تضعیف و حذف این نهادها و تقویت نهادها و سازمان‌های وابسته به دولت بود تا تنظیم روابط دولت و مردم صرفاً از طریق نهادهای دولتی و در راستای اهداف دولت صورت گیرد و امکان شکل‌گیری هرگونه نقد و مخالفتی از بین برود» (ترجمان و غفاری، ۱۳۹۹: ۶۶۱).

به گفتهٔ ترجمان و غفاری (۱۳۹۹: ۶۶۲)، «در دولت نهم و دهم به دلیل سلطهٔ دولت بر رسانه‌های عمومی و تبدیل آن‌ها به ابزار تبلیغاتی دولت جهت شکل دادن به افکار عمومی و بر جامعه بیشتر شد». به‌این‌ترتیب هنرمندان اغلب مجبور بودند تا قوانین پیچیده و خطوط قرمز را رعایت کنند، چراکه در غیر این صورت، با عواقب احتمالی برای

تولید محتوایی مواجه می‌شدند که به‌زعم حکومت، هنجارهای تعیین شده را به چالش می‌کشید.

یکی از وجوه بارز جهان‌بینی دولت در آن دوران، مردسالاری آن بود. یکی از نشانه‌های این گفتمان که سعی در حذف زنانگی و غالب کردن ارزش‌های خودش در این راستا داشت، خودسانسوری در بین زنان بود. «سازوکار خودسانسوری و خودسرکوبی نشان می‌دهد که گفتمان موردبررسی گفتمانی مرد محور است» (کرمی‌قهی و خزائی، ۱۳۹۸: ۲۵۴)؛ اما برای اثبات این مدعا، لازم است که بازتاب این روحیه را با بررسی آثاری منتخب از آن دوران بررسی کنیم.

۴. معرفی و تحلیل داده‌ها

یکی از برجسته‌ترین و پرکارترین نمایشنامه‌نویسان دو دههٔ اخیر ایران، نغمه ثمینی بوده است. ثمینی از اوایل دهه ۷۰ شمسی همراه با تحصیل در رشتهٔ تئاتر در دانشگاه تهران، شروع به نوشتن نمایشنامه کرد، و در سال‌های بعد به فیلمنامه‌نویسی تدریس هم پرداخت. داده‌های این پژوهش را از دو اثر او با نام‌های شکلک و خواب در فنجان خالی برگزیده‌ایم، که ابتدا معرفی مختصری از آن‌ها ارائه می‌کنیم.

۴ـ۱. نمایشنامهٔ *شکلک*

نمایشنامهٔ شکلک در سال ۱۳۸۳ به اجرا درآمد، اما نخستین بار در سال ۱۳۸۵ و توسط انتشارات نی به چاپ رسید. شکلک اولین نمایشنامه نغمه ثمینی است که در دوران ریاست جمهوری محمود احمدی‌نژاد چاپ شد. این نمایشنامه در پنج تابلو نگاشته شده است که در میان هر تابلو یک بازی قرار دارد. ازنظر روایت، تابع رئالیسم جادویی است. اطلاعات به‌مرور به مخاطب داده می‌شود و فضای نمایشنامه وهم‌آلود است.

پیرنگ *شکلک*

شریف و نرگس وارد یک خانه قدیمی می‌شوند. نرگس از شریف باردار است. در این خانه قدیمی یک زن و مرد به نام‌های عالیه و حسن از خواب بیدار می‌شوند که از دوران گذشته آمده‌اند. حسن یک دختر باردار به نام نقره را از قبل در خانه مخفی کرده است. حسن فکر می‌کند نرگس همان نقره است. دو طرف در کشمکش اینکه نرگس کیست و کودکش از آنِ کیست قرار می‌گیرند. درنهایت کودک متولد می‌شود اما حسن با دیدنش، آن را پس می‌زند. نرگس و شریف در خانه می‌مانند و حسن و عالیه به خواب فرو می‌روند.

۴ـ۱ـ۱ . تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامه *شکلک*

ساختار دیالوگ‌ها، شخصیت‌پردازی و روایت نمایشنامه ابعاد متنی‌ای هستند که باید مورد تحلیل قرار بگیرند تا مرحله توصیف انجام شود.

تحلیل متن (توصیف)

ازنظر کنش‌های زبانی و دیالوگی حسن و شریف نمایشنامه را پیش می‌برند. نرگس/نقره و عالیه در پیش رفت روایت نقش دارند اما نقش آن‌ها بیشتر همراهی و کمک‌کننده است. نرگس/نقره که باردار است در تمام طول نمایش منتظر به دنیا آمدن فرزندش است. جملات امری و دستوری و اقناعی از طرف حسن و شریف خطاب به نرگس/نقره و عالیه در نمایشنامه نشان از همین موضوع دارند؛ مثل جملات زیر:

«شریف: حالا قبول... نرگس: پس قول بده زودِ زود از اینجا بریم.» (ثمینی، ۱۴۰۱: ۹) و یا «حسن: دیگه هیچی نگو، بگذار یه صدا باشه...» (همان: ۱۲)

«حسن: مزخرف نگو عالیه» (همان: ۵۸)

همچنین حسن خطاب به نرگس/نقره: «تو حرف نزن که باهات مفصل کار دارم...» (همان: ۶۰).

جملات شریف نسبت به حسن کمی ملایم‌تر است و معمولاً در مقام انکارکننده و یا قانع‌کننده برای نرگس ظاهر می‌شود، عباراتی مانند:

«شریف: خب که چی... نرگس: این‌ها صاحب خونه‌ند... شریف: نه بابا!» (همان: ۵۶)

«نرگس: دیشب تا حالا کجا بودی؟... شریف: توی جهنم! نگاه به صورتم کردی» (همان: ۵۷)

«نرگس: تنهایی می‌ترسم... شریف: ای بابا! آفرین نرگس جان!» (همان: ۱۰)

«نرگس: نمی‌خوام، می‌ترسم خب... شریف: باشه نیا. می‌خوای پاشیم بریم خونه داداشِ تو یا آقاجونِ من؟! هان؟! قبوله؟!» (همان: ۹)

همگی در راستای پیشبرد اهداف شریف است که خطاب به نرگس و برای قانع کردن او گفته می‌شوند.

ازنظر زبانی، شریف و نرگس به‌صورت محاوره‌ای امروزی حرف می‌زنند؛ اما عالیه و حسن به‌صورت محاوره‌ای و کوچه‌بازاری قدیمی. دیالوگ زیر در همان ابتدای نمایشنامه بین عالیه و شریف گویای این تقابل است:

شریف: سلام

عالیه: علیک [...] وا! آدم ندیدی تاحالا؟

شریف: (گیج) بله؟

عالیه: مگه خودت ننه آبجی نداری؟

شریف: ننه آبجی؟

عالیه: خوار مادر!

شریف: خوار مادر؟ (همان: ۱۶).

اما ازنظر روایی حسن و شریف در یک نقطه قرار می‌گیرند و یک شخصیت واحد می‌سازند، یعنی مردی که زنی را باردار کرده است. هر دو شخصیت بدون توجه به خواسته‌های دختر همراهشان رفتار می‌کنند و تنها کنشی که از طرف نرگس/نقره برای آن‌ها مهم است به دنیا آوردن فرزند است. این تفکر در نظر حسن به‌وضوح نشان داده می‌شود، مثل جایی که حسن نقره را «زمین شعبون خان» (همان: ۸۲) خطاب می‌کند و آمیزش جنسی را «کشت و کار» (همان: ۸۲) می‌داند. شریف و حسن بعد از تولد بچه و دیدن ظاهر عجیبش، او را انکار می‌کنند. تنها کسی که بچه را دوست دارد نرگس/نقره است:

«نرگس: این که خیلی خوشگله! مثل ماه می‌مونه...» (همان: ۸۵).

یکی دیگر از ابعادی که در این نمایشنامه بسیار مهم است نوع روایت آن است. دو روایت متفاوت در دو زمان متفاوت (که دارای نقطهٔ مشترک مهمی هستند) در یک مکان حاضرند. نقطه مشترک هر دو روایت نرگس/نقره است، دختری که نه پیشینهٔ او را به‌درستی می‌دانیم و نه از آیندهٔ او خبری داریم. نقطه مشترک دیگری که حسن و شریف را به هم متصل می‌کند به دنیا آمدن کودکی است که پس از تولدش، هیچ‌کدامشان او را نمی‌خواهند. بچه ترکیبی از همهٔ شخصیت‌های نمایش است:

> «عالیه: پیشونیش عینهو پیشونی شعبون خانه! دهنش عینهو دهن حسن! دماغش انگاری دماغ همین ریغماسیه! چشم‌هاش هم جفت چشم‌های نقره... قوزش هم به من رفته... گیسش سفیده عین برف... بچه پیره، کم کم صد سالشه!» (همان: ۷۴و۷۵).

همزمانی اتفاقات تاریخی در نمایشنامه نیز دیگر شباهت هر دو روایت است. روایت حسن در زمان کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ علیه دکتر مصدق اتفاق می‌افتد و روایت شریف در زمان حوادث سال ۷۸ و اعتراضات آن سال.

کارکرد گفتمانی (تفسیر)

گفتمان‌هایی که در نمایشنامه جاری هستند را می‌توان فهرست‌وار به این گونه نام برد: گفتمان ملی‌گرایی یا همان نهضت ملی شدن صنعت نفت در سال ۱۳۳۲، گفتمان اصلاح‌طلبی یا اعتراضات دانشجویی سال ۱۳۷۸ و گفتمان

سنتی مردسالار حاضر در جامعه ایران. تعامل این سه گفتمان، متن شکلک را شکل می‌دهد. شاید بتوان گفت که کودک متولد شده از میان تمام کشمکش‌های متن، نتیجه ترکیب این گفتمان‌ها در طول تاریخ معاصر ایران بوده باشد. نرگس/نقره را می‌توان نمادی از «سرزمین» دانست. او مادر است و بارور شده است اما کودکی که می‌زاید، موجودی شگفت‌آور است. کودک از هر جریان فکری یک ویژگی را به ارث برده و در مجموع و ترکیب این ویژگی‌ها موجودی نخواستنی برای هر عضو این ماجرا است. گفتمان‌های مختلفی که می‌روند و می‌آیند و به کشمکش می‌پردازند و درنهایت هیچ‌کدام نتیجه کارهایشان را نمی‌پذیرند و به گردن دیگری می‌اندازند، و درنهایت تنها کسی که برای کودک می‌ماند مادر/وطن است.

دیگر کارکرد گفتمانی موجود در متن شکلک، موضوع زنان است. در این نمایشنامه سه شخصیت زن وجود دارند که یکی از آن‌ها غایب است. یکی از زنان که عالیه است، هیچ اختیاری از خود نداشته است؛ حتی در ماجرای عروسی او با حسن می‌بینیم که او را بدون رضایتش به عقد حسن درآورده‌اند و در ادامهٔ نمایشنامه هم‌کنشی از عالیه مشاهده نمی‌شود.

> «عالیه: (در نقش شعبان) نه! واستا... زن می‌خوای پدر سوخته آره؟ خب حقم داری! شعبون هیچ‌جورش بدون زن خوبیت نداره. یکی دارم برات، اون عالیه کچل که می‌پلکه تو دست و بال بچه‌ها!» (همان: ۵۱).

تنها کنش نرگس نیز به‌عنوان یک زن، بارداری و زایمان است. درست است که تمام نمایش حول او می‌چرخد، اما نرگس کنشی انجام نمی‌دهد. نکتهٔ مهم، پایان‌بندی نمایش است، درست جایی که نرگس بچه را به دنیا می‌آورد. نرگس به فرزندش وفادار است و بر خلاف دیگران قصد نگه‌داشتن او را دارد. در اینجاست که شریف تسلیم نرگس می‌شود. شریف در انتهای نمایشنامه دیگر نمی‌خواهد در خانه بماند اما درنهایت این نرگس است که به خواسته‌اش می‌رسد:

> «نرگس: هر خونه خرابه‌ای هم که بریم باز لابد دوتا از این‌ها داره. من فقط می‌خوام شیر بدم به بچه‌م!» (همان: ۸۶).

پس از این دیالوگ است که شریف و نرگس به خواست نرگس به داخل خانه برمی‌گردند. گفتمان زنانه در اینجا به اوج می‌رسد. زنی به‌عنوان یک مادر می‌خواهد که از کودکش نگهداری کند. این موضوع زمانی عمیق‌تر می‌شود که به یاد می‌آوریم نرگس دختری است که از خانه فرار کرده و با پسری روابط خارج از عرف جامعه دارد. وجوه مختلف زن بودن را در نرگس می‌توان دید. او به‌نوعی دختری سرکش است که می‌خواهد به میل خودش رفتار کند. در جایگاهی

که راه پس‌وپیش ندارد، برای حفاظت از خود خشن می‌شود و درنهایت به میل خودش بچه‌اش را نگه می‌دارد. همهٔ این‌ها نشان می‌دهد که نرگس یک زن انتخاب‌گر است که در تقابل با جهان مردسالار حسن/شعبان/شریف می‌ایستد:

«نرگس: آره! ولی من بدون بچهم هیچ‌جا نمی‌آم...» (همان: ۸۶).

پیشرو بودن نرگس نسبت به نقره و عالیه شاید به علت زمانه‌ی زندگی او است. زمانه‌ای که زنان و دختران می‌توانند عصیان خود نسبت به کلیشه‌های سنتی را بروز دهند. درنهایت گفتمان مردسالار جاری در نمایشنامه، دست به حذف افراد می‌زند. نماد تمام مردسالاری در نمایشنامه شخصیتی است که حاضر نیست و آن هم شعبان است. شعبان درنهایت دستور قتل حسن و عالیه را می‌دهد و در همان شب حسن و عالیه کشته می‌شوند، اما نرگس و شریف به دور از هیاهوهای زمانهٔ خود درون خانهٔ قدیمی می‌مانند.

گفتمان دیگری که در مرحلهٔ تولید نمایشنامه دخیل است، «گفتمان تاریخ‌گرایی» است. در شکلک با توجه به نوع روایت رئالیسم جادویی آن گفتمان تاریخ‌گرایی در زمان اکنون احضار شده است. این گفتمان مانند یک سایه بر کل نمایشنامه اثر گذاشته و فضا را از حالت واقعی به حالت فانتزی تبدیل کرده است. حسن و عالیه دو شخصیت تاریخی و ساختهٔ ذهن نویسنده هستند که درنهایت مشخص می‌شود در زمانه خودشان کشته شده‌اند. گویی حضور آن‌ها مانند حضور روحی است که مستقیم و غیرمستقیم بر حال حاضر تأثیر می‌گذارد، درست مانند تاریخ گذشته.

کارکرد اجتماعی (تبیین)

با بررسی نمایشنامه می‌توانیم رگه‌های گفتمان اصول‌گرایی را در روایت متن مشاهده کنیم. مردی که زنی را باردار کرده است و او را مخفی می‌کند:

«شریف: اینجا خرابه است، قبول ولی عوضش پیدامون نمی‌کنن.» (همان: ۹).

ساختار مردسالار در بطن نمایشنامه رسوخ کرده و راه گریزی از آن نیست مگر تأکید بر زنانگی. البته زنانگی‌ای که در گفتمان مردسالار موردپسند است درواقع زنی تحت قوانین عرف و در خانه است، این دقیقاً نقطه مقابل شخصیت نرگس است. بنابراین می‌بینیم که مفصل‌بندی گفتمان‌ها در نمایشنامه در حال تغییر است.

بازنمایی قدرت در این نمایشنامه به چند صورت اتفاق می‌افتد. بر اساس گفته‌ها و تحلیل‌های پیشین قدرت در نمایشنامه شکلک لایه‌لایه است: لایه رویی قدرت مردسالاری است که به‌صورت سنتی در نمایشنامه جاری است و همان حضور سایه قدرتمند شعبان و حضور فیزیکی حسن و شریف است. این قدرت مردسالار به‌نوعی بازنمایی شده است که هرکسی که اولاً به قدرت حکومت مرکزی نزدیک‌تر باشد توانایی انجام عمل بیشتری دارد، مثل شعبان.

و دوما در همین قدرت مردها نیز قربانی و سرکوب می‌شوند، مثل سرکوب شدن شریف توسط حسن و کشته شدن حسن توسط شعبان در انتهای متن. اما در لایه زیرین، قدرت به نوع دیگری جریان دارد و آن هم قدرت زنانگی نرگس/نقره است. بر خلاف برخی کلیشه‌ها که زنانگی با زیبایی و لطافت و جنسیت مترادف می‌کنند، در متن نمایشنامه، زنانگی مترادف با زایایی و باروری است. تفاوت اصلی بین عالیه و نرگس/نقره این است که عالیه باردار نیست (یا توان بارداری را ندارد) بنابراین به همراهی‌کننده حسن تبدیل می‌شود. این قدرت زایایی نرگس/نقره است که درنهایت بر محیط چیره می‌شود و توان ماندگاری در خانه قدیمی را به دست می‌آورد.

بازنمایی قدرت به این شکل مفصل‌بندی گفتمانی را نیز تغییر داده است. استفاده از عناصر زبانی متنوع و ایجاد دوگانه‌های شخصیتی در نمایشنامه، در کنار ارجاعات تاریخی و در زمانیِ متن باعث شده است تا عنصر مقاومت در برابر هژمونی در شکلک ایجاد شود. قدرت در دل خود مقاومت را تولید می‌کند و این دقیقاً همان چیزی است که به‌صورت استعاری در نمایشنامه آمده است: شریف/حسن به‌عنوان استعاره‌هایی از قدرت، نرگس/نقره را باردار کرده‌اند و همین بارداری و زایش بچه است که به‌مثابه زایش بذر مقاومت در دل قدرت عمل می‌کند. استفاده از گفتمان‌های مختلف و تغییر در مفصل‌بندی آن‌ها و میزان تفاوت آن با معیارهای هژمونی نیز یکی دیگر از جوانبی است که متن در حال به چالش کشیدن قدرت است.

۴-۲. نمایشنامه خواب در فنجان خالی

نمایشنامه خواب در فنجان خالی در سال ۱۳۸۱ نگاشته شد و در سال ۱۳۸۲ اجرا شد؛ اما درنهایت و برای نخستین بار در سال ۱۳۹۰ و در اواخر کار دولت احمدی‌نژاد به چاپ رسید. روایت این نمایشنامه تو در تو و سیال است و از سبک رئالیسم جادویی بهره‌مند است. خواب در فنجان خالی در هشت تابلو نگاشته شده است و در خانه‌ای قدیمی بازمانده از عصر قاجار اتفاق می‌افتد. این نمایشنامه دارای شش شخصیت است که سه بازیگر آن‌ها را بازی می‌کنند.

پیرنگ خواب در فنجان خالی

یک زوج جوان با نام‌های فرامرز و مهتاب از پیرزنی که اقوامشان است نگهداری می‌کنند. این پیرزن در ابتدا می‌میرد و دوباره زنده می‌شود. فرامرز و مهتاب در حین نمایش به اجداد خود یعنی ماه‌رخ و فرامرزخان تبدیل می‌شوند. ماه‌لیلی که همان پیرزن فعلی است توسط فرامرزخان مورد تجاوز قرار گرفته است و ماه‌رخ دچار جنون شده است. حال این جنون در این خاندان ادامه پیدا کرده و درنهایت با کشف این موضوع، مهتاب با خوراندن سم به فرامرز باعث مرگ فرامرز می‌شود.

۴ـ۲ـ۱. تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامۀ *خواب در فنجان خالی*

نمایشنامۀ خواب در فنجان خالی در خانه‌ای قدیمی و موروثی اتفاق می‌افتد. فضای نمایشنامه تلفیقی از فضای دوران مدرن و امروزی و فضای دوران قاجار است

تحلیل متن (توصیف)

در متن نمایشنامه دو نوع دیالوگ وجود دارد، یک نوع دیالوگ‌های معاصر و یک نوع دیالوگ‌های کهن. مثلاً در دیالوگ‌های محاوره‌ای از کلمه «زیرزمین» استفاده می‌شود اما در دیالوگ‌های ادبی به زیرزمین،

«فرامرزخان: پایین خانه نمور» (ثمینی، ۱۳۹۵: ۴۱)

می‌گویند. دیالوگ‌های محاوره‌ای متعلق به فرامرز و مهتاب است و دیالوگ‌های ادبی متعلق به ماه‌لیلی، آقاعمه، ماهرخ و فرامرز خان. نمایشنامه از طریق تغییر ادبیات متن سعی در مشخص کردن شخصیت‌های نمایش دارد. این موضوع به نوع شخصیت‌پردازی و روایت بازمی‌گردد. شخصیت‌هایی که نام برده شد درواقع سه نفر هستند که بدل یک‌دیگرند. فرامرز و فرامرزخان، مهتاب و ماهرخ، آقاعمه و ماه‌لیلی دو تا دو تا یک شخصیت دارند. فرامرزخان، ماه‌لیلی و ماهرخ متعلق به دوران مشروطه‌اند و فرامرز و مهتاب و آقاعمه به دوران معاصر تعلق دارند.

اما حلقۀ وصل این دو زمان و پل رابط شخصیت‌ها، آقاعمه/ماه‌لیلی است. آقاعمه که در زمان شروع نمایشنامه صد و بیست ساله است بازمانده‌ای از دوران مشروطه است. تمام ماجرای نمایش نیز بر اساس شخصیت آقاعمه شکل می‌گیرد و مخاطب نیز مانند فرامرز و مهتاب به‌مرور متوجه داستان آقاعمه می‌شوند. نمایشنامه با مرگ آقاعمه شروع می‌شود و نخستین عنصر خلاف واقعیت آن، زنده شدن مجدد آقاعمه است. مهتاب بر خلاف فرامرز از مرگ آقاعمه خوشحال نیست، فرامرز مدام در حال شوخی کردن با مرگ آقاعمه است:

«فرامرز: حیف که این جسد زیاد خوش‌خوراک نیست.» (همان: ۱۸) و یا

«فرامرز: می‌ترسم اونقدر بهش خوش بگذره که از خیر مردن بگذره و برگرده.» (همان: ۱۸).

این در حالی است که واکنش مهتاب به مرگ آقاعمه کاملاً متفاوت است: مهتاب با کنایه با فرامرز حرف می‌زند،

«مهتاب: من بهش عادت کرده بودم.» (همان: ۲۰).

«مهتاب: نکنه از وقتی اتاقت رو سوا کردی نصفه‌شب‌ها دلتنگی میزنه به سرت و می‌آی بالای سرم و تماشام می‌کنی؟» (همان: ۲۰).

اما دلیل این واکنش متفاوت را متن نمایشنامه این‌گونه نشان می‌دهد که مهتاب به علت جدایی‌اش از فرامرز

واکنش شادی نشان نمی‌دهد،

«مهتاب: خوبه! لودگی کن! عالیه! باید هم سرحال باشی! خب آره حق داری... بالاخره آزاد شدی...می‌تونی بذاری بری... (با دردی پنهان) پیش هر کس که دلت می‌خواد.» (همان: ۲۱).

مهتاب کاملاً از جملات جدی و منطقی و کنایی استفاده می‌کند و دردی پنهان را در خلال گفت‌وگوی‌شان با فرامرز مخفی نگه می‌دارد. همه این مکالمات تا زمانی پیش می‌رود که آقاعمه مجدداً زنده می‌شود.

سپس دیالوگ‌های مهتاب، خطاب به فرامرز از حالت کنایه خارج می‌شوند و مهتاب به‌صورت مستقیم به فرامرز اعتراض می‌کند،

«مهتاب: برو گم شو [...] برو گورت رو گم کن» (همان: ۲۹).

با واکنش تند مهتاب فرامرز در دیالوگ‌هایش کمی عقب‌نشینی می‌کند و کمی محبت و احساسات به مهتاب نشان می‌دهد، مانند شرح صحنه

«(از این مهربانی فرامرز، انگار مهتاب جانی تازه می‌گیرد)» (همان: ۳۳).

این روند تا پایان نمایشنامه ادامه میابد و فرامرز در مواجهه با مهتاب آرام و آرام‌تر می‌شود. تا جایی که صفحات پایانی نمایشنامه فرامرز برای پیش بردن هدفش که رفتن از خانه است تن به هر کاری که مهتاب می‌گوید می‌دهد و با کلامی محبت‌آمیز سعی دارد مهتاب را با خود همراه کند،

«فرامرز: هر کدوم که دوست داری... فقط بلند شو.» (همان: ۸۸).

این تغییر در تعادل رابطه بین فرامرز و مهتاب با زنده و جوان شدن آقاعمه اتفاق می‌افتد، و همزمان با ظهور بدل‌های شخصیتی‌شان یعنی ماهرخ و فرامرزخان، که تعادلی مخالف با مهتاب و فرامرز دارند متن نمایشنامه پیش می‌رود و روایت کامل می‌شود.

دیالوگ‌های فرامرزخان و ماهرخ از زبان فرامرز و مهتاب بیرون می‌آید. فرامرزخان اولین بار در تابلوی پنجم وارد پیرنگ اثر می‌شود و این زمانی است که فرامرز با آقاعمه مواجه شده است. فرامرزخان با دیالوگ‌هایی ادبی و درعین‌حال خشن با آقاعمه برخورد می‌کند:

«فرامرزخان: پتیاره نحس! کدام ابلهی درب پایین‌خانه را به روی تو گشود؟» (همان: ۵۱).

و در تابلوی هشتم است که ماهرخ در صحنه نمایان می‌شود:

«ماهرخ: آمدی، آقا فرامرز؟» (همان: ۸۷).

مهتاب دیرتر به ماهرخ تبدیل می‌شود، اما زودتر از فرامرز به تغییرات داخل خانه توجه می‌کند. فرامرز که زودتر

در قامت فرامرزخان درآمده است تا انتهای نمایشنامه توجهی به تغییرات شخصیت خود و مهتاب و محیط خانه ندارد و تنها از آن‌ها تعجب می‌کند. مهتاب متوجه حضور ماهرخ در خانه شده است،

«مهتاب: ماهرخ از صدای تو می‌ترسه...» (همان: ۷۴).

فرامرز در همین نقطه و با دیدن روزنامه قدیمی، متوجه تغییرات شده است،

«فرامرز: مهتاب این رو از کجا آوردی؟» (همان: ۷۴).

این ظهور شخصیت‌های قدیمی همزمان است با جوان شدن آقاعمه و تبدیل شدن او به ماه‌لیلی. ماه‌لیلی نقش مهمی در روند روایت داستان نمایشنامه دارد. همه تغییرات حول او می‌چرخد و او است که با زنده شدن و بازگشت مجدد ترتیب تغییرات در روایت را می‌دهد.

فرامرز/فرامرزخان مرد خانه است و مهتاب/ماهرخ زن خانه و آقاعمه/ماه‌لیلی در نقش شخصیت منفور و معشوقه فرامرز ظاهر می‌شود. با زنده شدن مجدد آقاعمه و تبدیل‌شدنش به ماه‌لیلی، کنش او بیشتر و بیشتر می‌شود و حجم حضور فرامرز/فرامرزخان در مقابل آقاعمه/ماه لیلی پررنگ‌تر از قبل می‌شود. در این زمان است که حضور مهتاب به‌عنوان یک کنشگر در نمایشنامه کمرنگ می‌شود و مهتاب تنها واکنش‌هایی را نسبت به فرامرز و موقعیت به وجود آمده نشان می‌دهد؛ اما مهتاب در انتهای تابلوی هفتم و با خواندن کاغذ و خاطرات قدیمی، سپس شروع تابلوی هشتم (که تابلوی آخر نمایشنامه است) و با ظهور مهتاب/ماهرخ کنش اصلی نمایشنامه و پایان‌بندی نمایشنامه (کشتن فرامرز) را انجام می‌دهد. شخصیت فرامرزخان در شرایط سخت سیاسی و تحت فشار، تصمیم گرفته است که داخل خانه بماند، اما شخصیت فرامرز به‌نوعی است که تصمیم گرفته است خانه و کشور را ترک کند. ماهرخ بر اثر حوادث دیوانه شده است، اما با بازگشتش به کالبد مهتاب می‌بینیم که مهتاب/ماهرخ، فرامرز را به قتل می‌رسانند. در همزمانی شخصیت‌های قدیمی و جدید، فرامرزخان با مهتاب برخورد دارد و فرامرز با ماهرخ. همین ضرب‌دری بودن برخوردها است که پایان روایت فرامرز را نسبت به روایت فرامرزخان متفاوت می‌کند و کنش مهتاب را می‌سازد.

در نمایشنامه از ابزار ارتباطی مختلفی نیز نام برده می‌شود و از آن‌ها برای دادن اطلاعات به مخاطب استفاده می‌شود. تلفن یکی از این ابزار است که رابط نمایشنامه با دنیای بیرون از خانه است. حمید که دوست و همکار فرامرز است از طریق تلفن، از وقایع خارج از خانه به فرامرز اطلاعاتی می‌دهد. فرامرز که عکاس روزنامه است تحت تعقیب قرار دارد و برخلاف ادعای خودش که بی‌گناه است، متهم اصلی توقیف روزنامه‌ای است که در آن کار می‌کرده است. وسیلهٔ ارتباطی دیگر رادیو است که از آن صدای مظفرالدین شاه پخش می‌شود. رادیو جایگزین تلفن شده است و از

طریق آن متوجه می‌شویم که زمان به عقب برگشته و در دوران صدور فرمان مشروطه هستیم. حضور روزنامۀ حبل‌المتین که یکی از روزنامه‌های مشهور دوران مشروطه است هم این موضوع را تأیید می‌کند؛ اما اصلی‌ترین لوازم و نشانگان ارتباطی درون نمایشنامه بین زمان حال و گذشته، کتاب خاطرات خاندان است که به‌مرور شخصیت‌ها آن را می‌خوانند و مخاطب متوجه ماجراهایی که در گذشته افتاده است می‌شود. ماه‌لیلی بر اثر تجاوز فرامرزخان باردار شده است و فرامرزخان تصمیم بر نگهداشتن بچه دارد و می‌خواهد آن را به همسر خود ماهرخ که دیوانه شده است نسبت دهد. درنهایت نیز فرامرزخان این خاطره و اتفاق هولناک را با درود بر آزادی و مشروطه تمام می‌کند،

«مهتاب (از روی کاغذ): به‌هرحال و صورت، زنده‌باد آزادی... زنده‌باد مشروطه.» (همان: ۸۵).

در انتهای متن فرامرز با خوردن فنجان قهوه مسموم توسط مهتاب/ماهرخ کشته شده است. فنجانی که تنها بازمانده از سوغات ماه‌لیلی برای آن‌ها است.

کارکرد گفتمانی (تفسیر)

«تجاوز» و «قتل» دو مؤلفۀ مهم این نمایشنامه‌اند که شکل‌دهی روایت را به عهده‌دارند. این نمایشنامه ذیل تقابل دو گفتمان اصلی پیش می‌رود و کشمکش در آن میان این دو گفتمان است، گفتمان پدرسالار و گفتمان زنانه یا فمینیستی. به‌صورت همزمان گفتمان تاریخ‌گرایی نیز در روایت این نمایشنامه نقش مهمی را ایفا می‌کند. در این نمایشنامه و در این پژوهش مرحله مصرف متن و تفسیر آن توسط مخاطب که در زمان گفتمان اصولگرایی اتفاق افتاده است مدنظر است.

گفتمان پدرسالار در تمام وجوه متن نمایشنامه بروز پیدا کرده است و اصلی‌ترین شمایل آن فرامرزخان است که البته متعلق به دوران گذشته است. فرامرزخان ترکیبی از گفتمان‌های مختلف است که به‌عنوان پدرسالار اصلی متن سایه اعمالش تا سال‌ها بر سر خانواده‌اش افتاده است. فرامرزخان از یک طرف شازده قاجاری است و از طرف دیگر مشروطه‌خواه. همچنین از طرفی خود را وطن‌دوست و ترقی‌خواه معرفی می‌کند،

«فرامرزخان: در اصلاح‌طلبی مشروطه شکی دارید؟» (همان: ۶۷).

شاهزاده قاجاری‌ای که اصلاح‌طلب شده یعنی فردی است که از نهاد قدرت مطلقه و سلطنت خواهان محدود کردن قانونی قدرت است،

«فرامرزخان: در این عمارت آقا فرامرزخان کاشف میرزایی می‌گوید که حق چیست و قانون کجاست، نه یک ضعیفه صغیره.» (همان: ۸۲).

اعمال قدرت در قالب تجاوز جنسی و باردار کردن شدیدترین کنشی است که در نمایشنامه به آن اشاره می‌شود. این تناقض در رفتار و اعمال فرامرزخان به‌وضوح نمایان است. همچنین باید توجه داشت که متن در دوران اصلاح‌طلبی و دولت هشتم نگاشته شده است و همزمان در متن نمایشنامه نیز در زمان حاضر ماجرای توقیف روزنامه‌ها و دستگیری اهل رسانه مطرح است. این انتقاد نویسنده از وضعیت دوگانه و متناقض دوران اصلاحات، در قالب گفتمان پدرسالاری که نماینده آن فرامرزخان مشروطه‌طلب است بازنمایی می‌شود.

بدل فرامرزخان در عصر حاضر، فرامرز است که خود درگیر وقایعی در محیط کارش شده است. البته گیر افتادن فرامرز در خانه اجدادی و اجبار او به ازدواج با مهتاب، خود فرامرز را به قربانی گفتمان پدرسالاری تبدیل کرده است. فرامرز در نمایشنامه خود را قربانی جلوه می‌دهد، او هم قربانی گذشته است و هم قربانی زمان خودش. ماه‌لیلی پس از تجاوز و باردارشدن به آقاعمه تبدیل می‌شود تا تمام وجوه زنانه‌اش مخفی و سرکوب بشوند. آقاعمه زمانی زنده می‌شود که از او عکس گرفته می‌شود. باید توجه داشت که به دستور فرامرزخان آقاعمه حق وجود داشتن در هیچ عکسی را نداشته است و بازگشت آقاعمه به زندگی تداعی‌گر دستور فرامرزخان/پدرسالار است.

گفتمان دیگر حاضر در متن نمایشنامه، گفتمان زنانه است. در نمایشنامه نشانی از باروری نسبت به ماهرخ و مهتاب دیده نمی‌شود و این دو شخصیت این بعد مهم زنانگی را ندارند. در عوض ماه‌لیلی بر اثر تجاوز باردار می‌شود. ماهرخ تمام و کمال تسلیم فرامرزخان است. ماهرخ که محروم از زایایی بوده است با جنونش و در دست داشتن بچه‌ای که نمی‌داند از آن خودش نیست زندگی را سپری می‌کند؛ اما این مهتاب است که به کل از فرزند داشتن و مادرانگی محروم بوده است. ملحفه‌ای که در انتهای نمایشنامه به‌عنوان کودک در آغوش مهتاب است، به‌نوعی همان ملحفه‌ای است که ماه‌لیلی/آقاعمه را با آن پوشانده بودند. مهتاب حس مادرانه‌ای به آن دارد و همین حس مادرانه است که او را به سوی انتقام می‌کشاند. انتقام از فرامرزخان با کشتن فرامرز صورت می‌گیرد، گویی فرامرز در خانه‌ای پدرسالار، نتوانسته پدر باشد. فرامرز هم در محیط کار و شرایط سیاسی و اجتماعی دوران خود مقصر اتفاقی است که به گفته خودش مقصر نیست و هم در محیط خانه مقصر تجاوزی است که انجام نداده است اما تاوان آن را می‌دهند. صدای اف اف در انتهای نمایشنامه، وضع موجود را از بین می‌برد. گویی در چند لایه مختلف گفتمان پدرسالار حضور دارد و حتی در زمان انتقامی که گفتمان زنانه از او می‌گیرد، مأموران پشت در هستند.

تمام این حوادث همزمان با گفتمان تاریخ‌گرایی روی می‌دهد، گره زدن تاریخ دوران مشروطه با دوران عصر نویسنده. تاریخ در این متن نقش به سزایی دارد و در جای جای متن اثرات خود را گذاشته است. فرامرزخان وکیل

مشروطه است و به یک زن تحصیل‌کردهٔ فرنگ، تجاوز می‌کند. این موضوع در گفتمان تاریخ‌گرایی به‌نوعی شکست خوردن مشروطه را در ذهن تداعی می‌کند، فرامرزخان بی‌توجه به اتفاقاتی که افتاده است،

«مهتاب (از روی کاغذ): زنده‌باد آزادی... زنده‌باد مشروطه» (همان: ۸۵)

سر می‌دهد.

کارکرد اجتماعی (تبیین)

مفصل‌بندی گفتمانی در نمایشنامهٔ خواب در فنجان خالی بسیار پیچیده و درهم‌تنیده است. بااین‌حال گفتمان غالب در این متن پدرسالاری است. با توجه به کنش‌های نام برده شده از شخصیت‌های نمایشنامه متن حول مضمون انتقام می‌چرخد. انتقام از مردی که رأس هرم قدرت بوده است و به‌نوعی انتقام از تاریخ گذشته که حال را شکل داده است. به هر صورت شخصیت‌های نمایش دستشان به فرامرزخان نمی‌رسد اما نوه او را به قتل می‌رسانند، البته این انتقام مشکلی را حل نمی‌کند و درنهایت قدرت بزرگ‌تر با به صدا در آوردن زنگ در خانه، نظم جدید را به هم می‌زند. به همین علت است که گفتمان پدرسالار در انتهای نمایشنامه همه‌چیز را از آن خود می‌کند. از سویی دیگر نامشروع بودن فرزند فرامرزخان و ماه‌لیلی که نتیجه آن مهتاب و فرامرز است به‌نوعی ذهن را به سمت خوانشی دیگر از این متن نیز می‌کشاند. نتیجه برخورد تجددطلبی ظاهری (فرامرزخان) با عنصری متجدد (ماه‌لیلی) تجاوز به تجدد است و فرزند آن (که نامشروع است) هرگز روی خوشی نخواهد دید. این خوانش متن را یک متن انتقادی نسبت به تاریخ گذشته می‌کند. در متن نمایشنامه رفته‌رفته فضا قاجاری می‌شود و هر چیزی که به گذشته مربوط است باعث نابودی می‌شود.

اما نکتهٔ مهم در مفصل‌بندی گفتمانی متن نمایشنامه، تلاش برای «شنیده شدن صدا» و «دیده شدن عمل» زنانی است که هرگز در طول تاریخ شنیده و دیده نشده‌اند. ماهرخ و ماه‌لیلی و مهتاب سه زنی هستند که در تصمیمات و اتفاقات خانه نقشی نداشته‌اند، مثل ماه‌لیلی در باردارشدنش، ماهرخ در جنونش و مهتاب در ازدواج و متارکه‌اش. همه زن‌های حاضر در نمایش قربانی هستند، قربانی گفتمان پدرسالاری. گفتمان زنانه در این نمایشنامه نشان می‌دهد که صدمات روحی و جسمی‌ای که به زنان وارد می‌شود بسیار ماندگار است و تا نسل‌ها ادامه دارد. این موضوع در مرحله تبیین زمانی برجسته‌تر می‌شود که چاپ نمایشنامه در دل گفتمان اصولگرا اتفاق افتاده است. شاید در زمان تولید، متن یک متن انتقادی و تندوتیز نسبت به گذشته و حوادث روز بوده است اما با گذر سال‌ها متن رنگی دیگر به خود گرفته است و آن هم بازنمایی قدرت تام و تمامیت‌خواه است. درنهایت نیز پس از مرگ فرامرز، آقاعمه که دوباره پیر شده

است، صورت او را از داخل عکسی قیچی می‌کند و نشان می‌دهد که همچنان حکم فرامرزخان جاری است. با توجه به این حجم از اثرگذاری گفتمان پدرسالار راه عملکرد گفتمان زنانه را سد کرده است و تنها چیزی که برای زنان نمایشنامه باقی می‌ماند رؤیاها و خواب‌ها است که در آخرین دیالوگ به آن اشاره می‌شود. درنهایت در این نمایشنامه قدرت، ایدئولوژی انتخابی افراد را کنار زده است.

۵. نتیجه‌گیری

هر دو نمایشنامه نغمه ثمینی به‌نوعی رئالیسم جادویی را در روایت خود دارند. هرکدام از متون تحلیل‌شده در پژوهش حاضر به میزان مشخصی از واقعیت فاصله دارند. در عین تلاش برای وفاداری به واقعیت با استفاده از عناصری فانتزی در روایت و احضار کردن گذشته در زمان حاضر، فضای نمایشنامه به سمت غیر واقعی بودن رفته است. شکلک و خواب در فنجان خالی از این حیث بسیار به یکدیگر شبیه‌اند. این دو متن که در بستر زمانی اکنون اتفاق می‌افتند با اتصال به گذشته‌های دور و تأثیرپذیری از وقایع گذشته شکل گرفته‌اند. شخصیت‌های دو نمایشنامه نیز به‌نوعی شبیه به هم هستند. این شخصیت‌ها دچار عقوبت گذشته شده‌اند. آن‌ها محصول شرایطی هستند که از گذشته حاکم بوده است. هر دو نمایشنامه در یک خانه قدیمی اتفاق می‌افتد و همین موضوع باعث تأثیرات خانه بر روند زندگی آن‌ها می‌شود. شریف/حسن و فرامرز/فرامرزخان متوجه بلایی که بر سرشان آمده نیستند و مدام در حال تلاش برای پیشبرد اهدافشانند. همچنین در این دو نمایشنامه زنانی حضور دارند که همگی جفت‌هایی در متون خود دارند. سرنوشت شخصیت‌های زن در هر دو نمایشنامه حول مفاهیم باروری و زایایی می‌چرخد. این شخصیت‌های زن هستند که تصمیم و عمل نهایی را می‌گیرند. نکته بارز و مشترک در بین هر دو نمایشنامه، هویت داشتن مکان واقعه و تغییرات آن در طول اجرا است. در شکلک خانهٔ قدیمی به واسطهٔ ثبات در زمان دارای هویتی از گذشته و پناهگاهی برای افراد جدید است. در خواب در فنجان خالی خانه هویتی مدرن دارد اما رفته رفته تغییر شکل می‌دهد و به یک خانه قجری تبدیل می‌شود. به واسطهٔ همین موضوع می‌توان اهمیت جبر جغرافیایی و آنچه را محیط بر شخصیت تحمیل می‌کند، در ذهنیت نویسنده یافت کرد.

تفاوت‌ها در مفصل‌بندی گفتمانی نشانه‌ای از میزان فاصله متن از هژمونی است و این موضوع خود میزان بازتاب ایدئولوژی و قدرت را در متن نمایان می‌کند. در نمایشنامه‌های شکلک و خواب در فنجان خالی گفتمان تاریخ‌گرایی بن‌مایهٔ کلی متن‌ها را شکل داده است و گفتمان مردسالار در قالب شخصیت‌های نمایشنامه پیش برنده است، اما در

بستر این گفتمان‌ها است که گفتمان فمینیستی ظهور می‌کند و در انتها شخصیت‌های زن نمایشنامه می‌توانند خواست خود را بر متن تحمیل کنند. در این دو متن گفتمان فمینیستی است که پایان‌بندی را شکل می‌دهد. مفصل‌بندی گفتمانی و کارکرد اجتماعی دو متن نام برده شده به‌نوعی است که مخاطب را در دل شرایط تاریخی با تصمیماتی جدید مواجه می‌کند، تصمیماتی که می‌توانند در عین پذیرش جبر تاریخی/جغرافیایی تغییراتی را در شرایط زندگی افراد پدید آورند. همچنین بینامتنیت و بیناگفتمانیت در این دو متن به‌واسطه حرکت روایت‌ها بین تاریخ یک نوع خوانش مستقل از تاریخ را ایجاد می‌کند. خوانشی که به مخاطب اجازه می‌دهد همزمان با مصرف متن، به شرایط اجتماعی زمانه خود نیز فکر کند.

در هر دو متن نهاد قدرت به شکل شخص/مردی درآمده است که سعی در سرکوب افراد دیگر دارد. در خواب در فنجان خالی، فرامرزخان نماینده نهاد قدرت است و در شکلک شعبان/حسن/شریف. بازتاب قدرت در متن‌های تحلیل شده از نغمه ثمینی به‌صورت عامل اعمال کننده محدودیت‌ها و قانون‌گذار نمایش داده شده است. اگرچه در برخی متن‌ها این عامل غایب است و به‌صورت فیزیکی وجود ندارد و یا حتی متعلق به اعصار گذشته است اما همچنان قوانینش جاری هستند و کسی که برخلاف آن‌ها عمل کند مجازات خواهد شد. ایدئولوژی و بازتاب آن در متن‌های تحلیل شده نیز در راستای خدمت به اهداف نهاد قدرت نمایان شده‌اند. تأکید بر عرف‌های جامعه در شکلک، تأکید بر حفظ رسوم خانوادگی در خواب در فنجان خالی ایدئولوژی‌هایی هستند که در راستای تحکیم نهاد قدرت کار می‌کنند؛ اما نکته اصلی در متن‌های ثمینی حضور ایدئولوژی‌های مخالف خوان است. البته این ایدئولوژی‌ها لزوماً نقطه مقابل ایدئولوژی مورداستفاده نهاد قدرت نیستند بلکه نوع دیگری از منطق را به همراه دارند.

به اعتقاد نویسندگان مقالهٔ حاضر، اصلی‌ترین ایده‌ای که نویسنده در هر دو متن در حال پروراندن آن در زیر چتر قدرت و ایدئولوژی است، گفتمان زنانه و تأکید بر توانایی زایایی و باروری است. این ویژگی که منحصر به بانوان است، توانسته بعد دیگری از جامعه/خانواده را نمایان کند. نکته جالب‌توجه این است که باروری دقیقاً در زیر سایه نهاد قدرت و حتی گاهی به‌وسیله همین نهاد و ایدئولوژی آن اتفاق می‌افتد اما زنان متن‌های ثمینی با حفظ ویژگی‌های خاص خود از این ویژگی انحصاری نهایت استفاده را می‌کنند و خواسته یا ناخواسته رنگ و بوی هژمونی را تغییر می‌دهند. البته درنهایت اینکه هر دو متن نمایشی توسط گفتمان غالب زمانه تعین یافته و شکل گرفته‌اند. تنها پناه بردن به ویژگی زنانه‌ای مانند باروری است که کمی به دور از گفتمان رایج زمانه نگاشته شدن متون است.

جدول مقایسه نمایشنامه‌ها

نمایشنامه/ویژگی	*شکلک*	*خواب در فنجان خالی*
جایگاه قدرت	غایب: شعبان	غایب، در لحظاتی حاضر می‌شود: فرامرزخان
بیناگفتمانیت	استفاده از بینامتنیت و بافت تاریخی زیاد	استفاده از بینامتنیت و بافت تاریخی زیاد
مفصل‌بندی گفتمانی	کمی متفاوت نسبت به هژمونی زمان تولید متن.	کمی متفاوت نسبت به هژمونی زمان تولید متن.
بازتاب ایدئولوژی	به‌صورت شخص قوی‌تر و مردسالار و عرف‌های جامعه	به‌صورت شخص مردسالار و عرف‌های جامعه و خانواده
مقاومت در مقابل قدرت	گفتمان فمینیستی	گفتمان فمینیستی

کتابنامه

آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۹۹). فرهنگ توصیفی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی. تهران: انتشارات علمی.

ترجمان، فریبا و غفاری، مسعود. (۱۳۹۹). «حقوق شهروندی در دولت نهم و دهم (احمدی‌نژاد)». فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی ۲/۵۰: ۶۵۱-۶۶۸.

ثمینی، نغمه. (۱۴۰۱). شکلک. تهران: نشر نی.

ثمینی، نغمه. (۱۳۹۵). خواب در فنجان خالی. تهران: نشر نی.

خسروی، زهرا. (۱۳۸۸). «بررسی تاریخ‌نگاری تئاتر ایران با روش تحلیل گفتمان انتقادی با تمرکز بر سه کتاب بنیاد نمایش در ایران، ادبیات نمایشی در ایران و تئاتر قرن سیزدهم». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی. دانشگاه تهران.

زاهدی، فریندخت و نصرتی، رفیق و نجیبی، آذر. (۱۳۹۱). «بررسی نقش‌های جنسگرایانه در دو نمایشنامهٔ خواب در فنجان خالی و شکلک اثر نغمه ثمینی بر اساس نظریهٔ کنش متقابل نمادین». نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. ۴: ۸۱-۹۶.

شیرگیر، سویل. (۱۳۹۹). «بررسی رویکرد فمینیستی نمایشنامه‌های نغمه ثمینی از منظر آراء ژولیا کریستوا با تأکید بر دو اثر شکلک و خواب در فنجان خالی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی. دانشگاه هنر تهران.

عبدالکریمی، بیژن، و چوپان، سیران. (۱۴۰۱). «گفتمان فرهنگی-سیاسی جمهوری اسلامی ایران در قبال هنر و هنرمند با رویکرد نظریه لاکلائو و موفه». فصلنامه جامعه پژوهشی فرهنگی ۲/۱۳: ۴۹-۶۴.

فاضلی، محمد. (۱۳۸۳). «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی». نشریه پژوهش‌نامه علوم انسانی و اجتماعی. ۱۴: ۸۱-۱۰۶.

فرکلاف، نورمن. (۱۳۹۹). تحلیل گفتمان انتقادی. ترجمه روح‌الله قاسمیان (چاپ دوم). تهران: اندیشهٔ احسان.

قندهاریون، عذرا و رستمی، محبوبه. (۱۳۹۶). «بازنمایی کلیشه و ضدکلیشه زن؛ کاوشی در دنیای تبلیغات تلویزیون ایران با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف». نشریه راهبرد فرهنگ. ۳۸/۱۰: ۱۸۵-۲۰۶.

کرمی‌قهی، محمدتقی و خزائی، طاهره. (۱۳۹۸). «بررسی زنانگی در گفتمان تشکل‌های اصولگرا زنان، تاکتیک‌ها و سازوکارهای گفتمانی». فصلنامه زن و جامعه، ۲: ۲۴۱-۲۶۲.

گلریزه، سارا. (۱۳۸۸). «بررسی نمایشنامه‌های دو نمایشنامه‌نویس زن معاصر ایران نغمه ثمینی و چیستا یثربی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی. دانشگاه تربیت مدرس.

گودرزی، محسن. (۱۳۸۸). «تحلیل گفتمان انتقادی». نشریه کتاب ماه علوم اجتماعی. ۲۲: ۷۷-۸۱.

میلز، سارا. (۱۳۹۶). گفتمان. ترجمه فتاح محمدی. زنجان: نشر هزاره سوم.

ناصربخت، محمدحسین و شمسی، شقایق سادات. (۱۴۰۱). «مطالعه رابطه کنش و شخصیت در شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های «خواب در فنجان خالی» و «خانه» اثر نغمه ثمینی». نشریه زن در فرهنگ و هنر. ۱۴: ۱۷۷-۱۹۸.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۹۶). نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمه هادی جلیلی (چاپ هفتم). تهران: نشر نی.

Fairclough, Norman. (1989). *Language and Power*. New York: Longman.